

Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes. Número 19, septiembre de 2019. ISSN 1697- 8072

## **SOBRE EL CONCEPTO DE VERDAD**

### **CRISIS EN LA FILOSOFÍA DE LA CIENCIA, LA RELEVANCIA DE LA TÉCNICA Y EL ARTE COMO RACIONALIDAD LIBERADORA**

Alfonso Hoyos Morales

Universitat Pompeu Fabra

**Resumen:** El siglo XX ha sido un continuo vaivén de diversos conceptos y uno de los más afectados ha sido el de verdad. El presente trabajo pretende hacer un recorrido sumario a algunas de estas crisis que se han dado en el propio seno de la filosofía de la ciencia. Desde los problemas de la inducción hasta la deriva en un convencionalismo pragmático a partir de Popper o Kuhn. Asumiendo algunas de las consecuencias ideológicas que el propio concepto de verdad adquiere desde el discurso de la ciencia veremos cómo, dentro de la fenomenología, centrándonos en Heidegger y Merleau Ponty el concepto de verdad se distancia de aquél habitual de adecuación en favor de uno entendido como “desocultamiento”, que privilegia el arte como manifestación del ser y creación de sentido. Frente al convencionalismo de la razón científica, el arte será concebido como una racionalidad liberadora

**Palabras clave:** Verdad, Popper, Kuhn, fenomenología, Heidegger, Merleau Ponty, ciencia, arte, ideología

**Abstract:** Twentieth century has been a continuous swing of different concepts, one the most affected has been the concept of truth. The present essay tries to make a summary travel to some of the crisis that have happened on philosophy of science. From the problems of induction to the drift to a certain pragmatic conventionalism since Popper or Kuhn. Assuming some of the ideological consequences that the very concept of truth acquires from the speech of science we will see how, inside phenomenology, focusing on Heidegger and Merleau Ponty the concept of truth is distanced from that of adequacy in favor of one understood as “unbiding”, that privileges art as a manifestation of being. Versus the conventionalism of scientific reason, art will be seen as a liberating rationality

**Keywords:** Truth, Popper, Kuhn, phenomenology, Heidegger, Merleau- Ponty, science, art, ideology

## Introducción. Un breve recorrido histórico

Actualmente podemos decir, y desde hace muchos años, según la perspectiva de Snow, que existen dos culturas separadas <sup>1</sup> por un “Telón de hierro”<sup>2</sup> como diría Aldous Huxley, con formas de enfrentarse a la realidad diversas y con tensiones desde un lado a otro sobre el valor de cada una de las culturas. Entre los artistas es común encontrar críticas a la ciencia en tanto que fría, desapasionada, calculadora..., Desde la ciencia quizás no encontramos desprecios directos pero sí que, habitualmente, se concibe a la literatura con el prefijo de “mera”, como algo no suficientemente serio. Mientras que la ciencia se encarga de las tareas importantes y de la verdad, los poetas juegan con el lenguaje o expresan sus emociones.<sup>3</sup>

No obstante, la escisión entre estas dos culturas no siempre ha sido tal y encontramos épocas en las que ciencia y literatura han trabajado de la mano o en la que ni siquiera se concebía como caminos diferentes. Como caso paradigmático tenemos el Renacimiento con figuras como Leonardo Da Vinci que, paralelamente, se dedicaba a tareas de anatomía como a realizar las obras maestras que conocemos todos, obras maestras las cuales eran construidas en torno a criterios puramente matemáticos. No obstante, el Renacimiento era un renacer de una cultura, la griega, que se construía a su vez desde esa misma concepción del arte como adecuación a unos cánones preestablecidos, así las esculturas griegas que ahora admiramos estaban construidas según un canon matemático y la veneración de sus formas no iba separada de una veneración por la verdad que en ellas brillaba. Así a la inversa, Copérnico también se inspiró en parte en criterios estéticos como la idea de simetría y armonía a la hora de construir su modelo heliocéntrico, pues no podía ser que la construcción del mundo fuera desacorde con la belleza. Es la idea del neoplatonismo en el que la belleza es una de las manifestaciones de la unidad, de igual manera que la inteligencia. La experiencia de la belleza se interpretaba como experiencia del uno, así como la inteligencia. Razón y belleza en el neoplatonismo eran hermanas, como también en ciertas ramas del cristianismo. Podemos ver esta unión entre belleza e inteligencia en un fragmento de Plotino “En ese primero hay que colocar la belleza, idéntica al bien; inmediatamente después, la inteligencia, idéntica a la belleza”<sup>4</sup> Dicho criterio racionalista es objetivista, concibe la estética desde la idea de belleza que puede ser por tanto conocida y asimilable a la idea de razón. “Arte” y “Ciencia”, como, de igual manera, la idea de “Bien”, no constituirían

esferas diferentes, sino que participarían de un lugar común: la unidad. En el Renacimiento ocurriría algo similar, Leonardo Da Vinci concebía la pintura como una ciencia, pretendiendo investigarla conforme a criterios experimentales, “la pintura es cosa mentale” decía.

De la misma manera que hemos visto épocas construidas en base a una concepción de la belleza y la razón como uno, hemos visto otras épocas escépticas, e incluso movimientos paralelos a estos que entendían que razón y belleza apuntaban a elementos diferentes. La estética cristiana no toda ella fue racionalista. Duns Scoto, por ejemplo, ordena la belleza no a la potencia cognoscitiva sino a la voluntad, la belleza partiría de algo que nos viene por “gracia divina” y no, por tanto, con algo que de alguna manera podamos conocer o descifrar. Los sofistas también asumían el arte desde una cierta arbitrariedad en la que el hombre particular era la medida de todas las cosas por lo que existía un criterio objetivo. La posmodernidad, frente al ideal ilustrado viene a hacer un giro dialéctico similar con sus particulares características epocales.

Más allá de hacer una historia de la estética que nos llevaría demasiado tiempo, con esto pretendo señalar que a lo largo de la historia podemos concebir una división entre épocas en que la belleza se concebía como algo objetivo y asimilable a una totalidad, y otras en la que la belleza transcendía ese discurso, con las correspondientes cargas ideológicas que eso llevaba. Podríamos llamar al primero un discurso de la unidad, en la que todos los desarrollos culturales nos dirigen hacia el conocimiento de un todo que es a la vez inteligencia, bien y belleza, frente a otros que son escépticos al respecto por diversas razones, ya sea por pensar que pertenecen a diversas facultades (lo vemos en Duns Scoto, pero también, de otra manera, en Kant, por ejemplo, el conocimiento forma parte del entendimiento y las ideas estéticas de la imaginación) o por ser escépticos frente al conocimiento, etc.

En el siglo XX podemos encontrar, a su vez, una fe en el conocimiento y en la verdad, frente a discursos escépticos. Esa dialéctica la podemos ver en diversas figuras previas como Hegel frente a Kierkegaard, el psicologismo del siglo XIX frente a Husserl, Nietzsche frente a la metafísica previa... Pero pareciese que la ciencia tiene una particularidad que la diferencia de aquellos discursos especulativos de diversas metafísicas, llámese Plotino, Descartes o Hegel. Parece que la ciencia ha ido adquiriendo un método que la ha ido particularizando como método de saber frente a otros y que la legitima como saber objetivo. Acaso sea quizás, un particular engarce con la experiencia, un método experimental que nos hace encontrar certezas que hasta entonces ningún método especulativo había permitido. Ciertas confianzas en la ciencia han podido creer que nos podíamos ir aproximando cada vez más a la esperada ecuación de Laplace en la

que el mundo nos sería transparente, en la que ya no existirían misterios. No obstante, estos sueños de la ciencia se han visto, de alguna manera, lastrados dentro de su propio terreno, con la relatividad de Einstein o con los misteriosos descubrimientos de los fenómenos cuánticos, que dan dolores de cabeza a los científicos desde entonces hasta ahora.

La idea que pretendo desarrollar es que la concepción de verdad, como adecuación del sujeto al objeto, o de la cosa a una preposición desarrollada a lo largo de toda la historia y con algún referente contemporáneo como el positivismo lógico se ha visto debilitada por diversas razones. Haré un recorrido por diversos filósofos de la ciencia que problematizan el método científico y me adentraré en los matices que estos desarrollan. Por otra parte, desde la perspectiva del arte, y de una forma más o menos paralela, desplegaré ideas desde la fenomenología, especialmente desde Heidegger y Merleau Ponty en cuyos sistemas la creación artística tiene un lugar ontológico esencial.

## **Cuestiones de filosofía de la ciencia.**

### **El problema del criterio de demarcación**

Si echamos un vistazo a las diferentes problemáticas que ha tenido la ciencia a lo largo de la reflexión sobre su disciplina no nos encontraremos pocas. Acaso si quisiéramos estirar la mirada podríamos hacerlo hasta el comienzo de la propia idea de conocimiento. No obstante, no será mi pretensión ir tan atrás. En el siglo XX los criterios de demarcación para considerar que es científico de lo que no se han visto rodeados de muchas problemáticas teóricas. No es un problema menor ya que conseguir legitimar dicho criterio es conducirnos hacia un saber objetivo y veraz, que nos sirva de autoridad desde la cual juzgar los diferentes fenómenos sociales, culturales o físicos a la luz de la misma. Frente a los exaltados, a los relativistas o anarquistas, la luz de una ciencia justificada es un camino de seguridad y orden, es decir, el problema de una ciencia justificada deviene un problema político elemental.

A comienzos del siglo XX con el positivismo dicho criterio consistía en la verificabilidad, esto es: solo sería científico aquello que es verificable mediante la experiencia. Dicha concepción asumía la ciencia como un discurso lingüístico compuesto por enunciados teóricos y enunciados observacionales. Estos enunciados serían aquellos que no involucran ninguna teoría, sino que refieren directamente a aquello que observamos mediante la experiencia y los sentidos. Los enunciados de la ciencia estarían compuestos por términos teóricos (como protón o quark), pero que, en última instancia podrían ser reducibles a términos observacionales según el ideal positivista con una regla lógica

como la que sigue:  $\Phi(t_1) \leftrightarrow \lambda(o_1, \dots, o_N)$  Un bicondicional entre término teórico y un número n de términos observacionales.

Dicha relación tuvo una cierta problemática en su momento ya desde la propia lógica del bicondicional. Por ejemplo, si queremos definir un término teórico como frágil por términos observacionales como “dar un golpe fuerte” y “romperse” desde la propia bicondicionalidad lógica cualquier objeto no golpeado sería frágil, por lo que la reducción no funcionaría ni siquiera desde aspectos lógicos. Lógica la cual parecía, desde los positivistas, constituir también un elemento fundamental para construir una teoría científica objetiva.

Otra problemática de los positivistas, en relación a esto, era construir una lógica del método clásico de la ciencia, la inducción. Dicho método ya había sido puesto en cuestión por Hume, quien aseguraba que no había un criterio fiable del paso de unos particulares a un general, por lo que, la ciencia, por tanto, no podía constituir conocimiento. A la empresa de legitimar dicho proceso inductivo se embarcó con vehemencia el filósofo positivista Carnap, con enormes problemáticas que aquí no desarrollaremos, pero que terminaron con el fracaso reconocido del proyecto.

Parecía, por tanto, durante el siglo XX, que tampoco la inducción conseguía constituir un criterio apodíctico de certeza para la ciencia. Karl Popper sugirió otro método no inductivo, el falsacionismo. Popper, asumiendo que el científico no se limita a crear teorías desde sus experiencias, sino que crea hipótesis previas que serán luego contrastadas, considera que el criterio de demarcación entre la ciencia y la pseudociencia es la falsabilidad. Según dicha concepción, lo más característico de las buenas hipótesis científicas es que predicen fenómenos muy difíciles de ocurrir si la hipótesis no fuera cierta pero que, sin embargo, se acaban dando. Es lo que dio fuerza, por ejemplo, a la mecánica newtoniana con el descubrimiento de Urano, o a Einstein con la constatación de la curvación de los rayos de luz. Una hipótesis se falsaría si aquello que predijese no fuera el caso, y para ser una buena hipótesis debería poseer lo que Popper denominaba como “falsadores potenciales”; Cuanta más posibilidad haya de ser falsado, más interesante será la hipótesis.

Valga esto como una brevísima introducción para ir al punto de la cuestión que nos interesa. La falsación se da en un contexto lingüístico y lo que falsa las hipótesis son enunciados observacionales. Esto es, si una hipótesis me predice que un planeta nuevo va a aparecer en tal lugar (y asumimos la corrección de supuestos auxiliares y de condiciones iniciales) se falsaría si dicho planeta no apareciera. La sofisticación del falsacionismo, no obstante, asume complicaciones en las que no entraré ahora. Lo

importante es que la autoridad última que nos permite poder o no falsar los enunciados científicos se basan en enunciados observacionales, es decir, aquellos que, de alguna manera, constituyen un contacto más íntimo con la realidad extralingüística. Es decir, toda teoría científica que pretenda verse comprometida con la verdad de su contenido, más allá de todas las problemáticas de razonamiento interno, en último término se sustentan mediante enunciados observacionales que cimentan el suelo sobre el que se construye toda teoría.

Vemos que tanto en el verificacionismo positivista como en el falsacionismo prevalece un punto en común, y es la importancia de los enunciados observacionales: en uno para confirmar y en otro para falsar. Sin asumir la verdad apodíctica de estos enunciados, la construcción de la teoría en general, se debilita<sup>5</sup>

### **El problema de la base empírica**

En “El problema de la base empírica” Popper ataca la intuición del positivismo de que los enunciados científicos empíricos hablan de nuestras experiencias. En opinión de Popper esta concepción se va a pique en base al problema de la inducción y los universales. Según Popper: “No es posible, proponer un enunciado científico que no trascienda lo que podemos saber con certeza basándonos en nuestra experiencia inmediata”<sup>6</sup> Todo enunciado emplea nombres universales que no pueden ser coordinados a ninguna experiencia sensorial concreta. El nombre de vaso se puede utilizar indistintamente para mentar este o aquel vaso, mientras que la experiencia sensorial de un vaso es única e irrepetible. La tesis de Popper a este respecto es que “Los universales no pueden ser reducidos a clases de experiencias, no pueden ser constituidos”<sup>7</sup>

Aquí se apunta ya un argumento en contra de la posibilidad de establecer conexiones entre enunciados de la ciencia y enunciados observacionales. La asunción de enunciados teóricos a enunciados, que en último término serían protocolares y que se asumirían a enunciados observacionales tendrá problemáticas como la mencionada y otras que señalarán filósofos como Hanson o Kuhn.

Hanson, en 1958, vendría a subrayar lo que se ha ido llamando en ciencia carga teórica de los hechos. No obstante, la sospecha de que en la ciencia existen elementos subjetivos no es, ni mucho menos nueva. De hecho, podríamos decir, que es una tendencia general del siglo XX, desde la propia ciencia con Einstein y la teoría de la relatividad, y mucho

más severamente después con la mecánica cuántica, esto se ha ido acentuando. No obstante, Hanson, establece una sistematización clara que nos hace adentrarnos en la problemática que nos interesa: la de la percepción misma y como ésta es o no el legítimo tribunal a través del cual podemos construir el resto de enunciados que edificarán nuestro sistema y confiar en que, desde unos términos primitivos y una serie de axiomas, el deseo de Leibniz o Laplace del eterno progreso hacia una verdad pudiera ser conseguido.

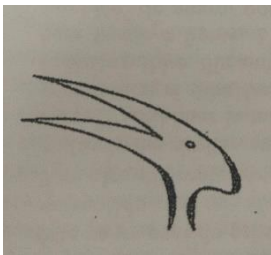
Para ello Hanson recoge lo que ha sido comúnmente conocido como la “Doctrina de los filtros”, esto es que, en una actitud perceptiva, cuando dos personas ven algo, decimos que ambos ven lo mismo, pero interpretan de diferente manera. Pongamos el siguiente ejemplo para ilustrarlo



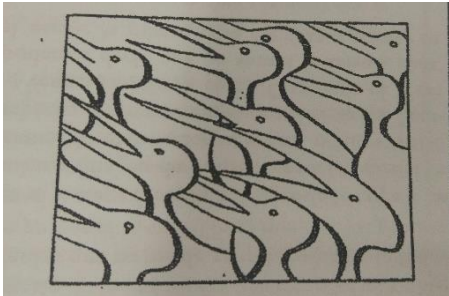
Podríamos decir que, realmente, si dos personas se acercan a esta imagen, ambas ven lo mismo, sin embargo, unos la interpretarán como pato y otros como conejo. Se podría argumentar que realmente si atenemos a las imágenes que vemos en la retina, en ambos se configuran de la misma manera. Pero Hanson argumenta en contra de esto: las imágenes retinianas no son lo visto ya que, según Hanson “La visión es una experiencia. Una reacción de la retina es solamente un estado físico, una excitación fotoquímica (...) Son las personas las que ven, no sus ojos. Las cámaras fotográficas y los globos del ojo son ciegos”<sup>8</sup> Esto es, que no hay una visión prístina, virgen, sino que cuando estamos viendo estamos viendo como personas, estamos interpretando aquello que vemos.

En el momento de la visión de la imagen que ilustra este punto podríamos decir: veo unas líneas en unas direcciones que posteriormente interpreto como pato o como conejo. La idea de Hanson se contrapone a esta intuición. La visión no refiere a manchas o líneas de color. Cuando miramos la imagen, intuitivamente lo primero que decimos es “veo un conejo” o “veo un pato”. En el mundo vemos cosas que ya están configuradas de una determinada manera.

Otro ejemplo que nos hace intuitivo la carga teórica de los hechos es el siguiente: tomemos la siguiente figura sin comprometernos aún con lo que es



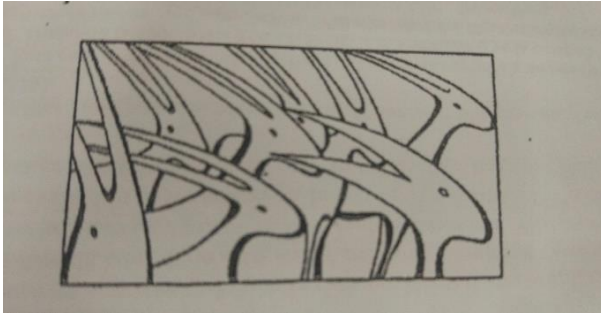
Ahora situémosla en el siguiente contexto.



La figura de arriba corresponde con la silueta de abajo a la derecha. Una persona que mirara esa silueta en el contexto correspondiente diría: “Ah sí, estoy viendo una imagen de patos”

En cambio, si atendemos a la siguiente imagen





Una persona, que no hubiera visto la anterior imagen pensaría que la misma figura que antes denominábamos como pato, ahora la denominaríamos como antílope, pues el contexto parece encauzarnos a verlo de esa manera. Es decir, vemos pato o antílope en función de cómo el contexto nos haga estructurar aquello que vemos.

La conclusión a la que llega Hanson, tras multitud de ejemplos de este tipo en su texto es que “La visión no es solamente el hecho de tener una experiencia visual; es también la forma en la cual se tiene esta experiencia visual”<sup>9</sup>

Una vez hemos estructurado la mente de una manera concreta difícilmente seremos capaces de verlo de otra manera a no ser que hagamos un esfuerzo muy severo para volver a ver lo que antes veíamos. Un ejemplo de cosecha propia pero con el que se sentirán identificados muchos que tengan que utilizar gafas y que, además, posean una severa necesidad de utilizarlas es cuando nos levantamos y miramos a algún punto de la habitación, aun sin habernos puesto las gafas, podemos creer que lo que vemos como unas manchas de color lejanas es una persona sentada en una silla, por ejemplo. Uno puede recrearse en esa visión porque aún no se ha puesto las gafas, uno puede disfrutar incluso de esa ilusión, sintiéndose acompañado en un momento dado de la noche, o creando historias mentales alrededor de esa extraña figura que parece observarnos a altas horas de la noche. Sin embargo, cuando finalmente nos ponemos las gafas veremos que en realidad esa figura no correspondía sino a un montón de ropa acumulada. Si, en cambio, volvemos a quitarnos las gafas y esperamos volver a sentir la presencia de una persona, lo probable es que nos decepcionamos dándonos cuenta de que ya lo que vemos no es esa persona, sino que no podemos evitar ver que, efectivamente, lo que hay es ropa amontonada. Decía Herschel “Prepararé el aparato y le colocaré a usted en una posición tal que (las líneas oscuras de Fraunhofer) sean visibles, y, a pesar de ello, usted las buscará y no las encontrará: después de lo cual le instruiré en cómo verlas mientras usted permanece en la misma posición, y entonces las verá, y no solo se preguntará cómo es que no las veía antes, sino que encontrará imposible mirar al espectro sin verlas”<sup>10</sup>

También podría haberse dado una situación en la que sin gafas no hubiera dirigido mi imaginación a pensar que hay alguien delante, sino que hubiera intentado describir manchas, líneas. Pero eso, dice Hanson, no indica el verdadero ver, sino, precisamente, la tentación de la mirada para ubicar la visión en una estructura. Dice Hanson: “El lenguaje de las formas, de las manchas de color, de las oscilaciones y de las lecturas de los aparatos de medida es apropiado para las situaciones experimentales no aclaradas, en las que puede predominar la confusión o, incluso, el embrollo conceptual”<sup>11</sup>

Otro punto importante es que ver algo no implica una percepción de una pura presencia en un momento X. Pongamos otro ejemplo para verlo más claro. Cuando vemos volar a un pájaro vemos, por ejemplo, que no se caerá repentinamente, algo que no es algo que simplemente capte la retina. Esto quiere decir que ver involucra una carga conceptual en la cual pájaro se integra en una estructura holista por la que su definición involucra un entorno y una serie de potencias. En el ver está implicada una carga teórica que no solo involucra lo que vemos, sino las relaciones de lo que vemos con su entorno y con sus posibilidades. No es lo mismo ver a una persona o a un pájaro en una barandilla. Si vemos a la persona vemos que podría caer, si vemos a un pájaro vemos que podrá volar. Dice Wittgenstein “lo que percibo al fulgurar el aspecto no es una propiedad del objeto, es una relación interna entre él y otros objetos.”<sup>12</sup>

Con esto nos dirigimos a una problemática que encauzará tanto estas intuiciones de Hanson (que no desarrolla del todo sus consecuencias filosóficas) con Kuhn o el propio Wittgenstein y que deriva en un cierto holismo irreducible a cláusulas protocolarias completamente independientes. Si ver es ver algo (ninguna teoría de ningún tipo se desarrolla en base a manchas de colores o líneas) y ese ver está cargado teóricamente por unas estructuras que involucran esa visión en toda una serie de relaciones, entonces parece difícil que podamos asumir la independencia de cláusulas protocolares, ya que en la visión de algo ya está involucrada la teoría, una “forma” concreta de ver.

Kuhn se aferrará a esta idea y la desarrollará en su libro *La estructura de las revoluciones científicas*. Esta conceptualización del mundo que se manifiesta en la visión la denominará Kuhn paradigma y derivará, entre la diversidad de paradigmas, en una cierta inconmensurabilidad ontológica o perceptual. Cuando cambia un paradigma dice Kuhn, los científicos “ven cosas nuevas y diferentes al mirar con instrumentos conocidos y en lugares en los que ya habían buscado antes”<sup>13</sup>

La concepción de Kuhn respecto a la estructura de estas revoluciones científicas es muy conocida, no obstante, esquematicémosla de forma un tanto sumaria para el asunto que nos interesa:

Para Kuhn hay momentos en los que aún no se ha establecido un paradigma y que diversos aspectos del mundo resultan misteriosos y complejos. En un momento *x* surge un paradigma que delimita una serie de problemáticas y un aparato formal y conceptual axiomático desde el cual se plantearán diversas incógnitas que constituirán puzzles a resolver durante un periodo que él denomina ciencia normal. En este periodo, diría Kuhn sí que existiría un cierto progreso en la ciencia en tanto que, desde unas premisas básicas se van resolviendo enigmas progresivamente. Habitualmente, en esta ciencia normal surgen anomalías que acabarán conllevando el abandono del paradigma y siendo sustituido por una ciencia revolucionaria que cambia el paradigma y la forma de enfocar los problemas del mundo.

Respecto al tema que estamos tratando, la percepción, Kuhn afirma que lo que vemos depende estrictamente del paradigma “es necesario asimilar un paradigma como requisito previo para la percepción misma. Lo que ve un hombre depende tanto de lo que mira como de lo que su experiencia visual y conceptual previa lo ha preparado a ver”<sup>14</sup> Hay una diferencia, no obstante, fundamental respecto a los experimentos de forma que veíamos antes con Hanson. En estos, los experimentos eran contruidos para forzar esa experiencia y los pacientes podían ver una cosa u otra en función de una autoridad externa que les advirtiera de la situación experimental, de lo contrario, sin esa autoridad externa, las personas verían los objetos a partir de una proyección unívoca que no cambiaría, solo verían otra cosa si alguien les señalara que se podría ver “de otra manera” La situación del científico en cambio, parece opuesta, ya que el científico mira la realidad sin ninguna autoridad externa que le legitime sobre la veracidad de sus representaciones (no tenemos un Dios cartesiano aquí). La percepción del científico está desamparada y desnuda. La interpretación de lo observado siempre será acompañada de un paradigma, sólo podrá verse algo nuevo cuando el paradigma esté debilitado (presente anomalías). Cuando se ve “algo nuevo” entonces podría cambiarse de paradigma (ver la Luna como un planeta o como un satélite, por ejemplo) es así, que un cambio de paradigma viene inescrutablemente unido con un cambio de percepción. De ahí la importancia que le concedemos a este asunto, ya que marca los enunciados básicos desde los cuales se construirá una teoría.

¿Cómo tienen lugar estos cambios de visión? Habitualmente se produce tras producirse ciertas anomalías en un sistema que parece no explicar ciertos fenómenos, pero el momento de creación de otro paradigma que nos induzca a conceptualizar el mundo de

forma diferente y ver las cosas de manera diferente, lo sitúa Kuhn en el “genio” individual de los científicos. Nos dice Kuhn “Lo que parece haber estado involucrado es la explotación por el genio de las posibilidades perceptuales disponibles”.<sup>15</sup> Así es como Galileo, por ejemplo, podría lograr ver un cuerpo que se balanceaba como un péndulo a diferencia del paradigma aristotélico que lo veía como un cuerpo que cae con dificultad hacia su estado de reposo natural. Los péndulos comenzarían a existir, dice Kuhn gracias a algo similar a los cambios de forma, digamos que son posibilidades inmanentes de observación de los objetos que alguien explicita.

La configuración de un paradigma determinará unas prácticas concretas de laboratorio respecto a los fenómenos estudiados. Cada paradigma estudiará de una manera los fenómenos y así se conducirá el conjunto de la ciencia. Un paradigma newtoniano poseerá un programa de investigación en el que se asumirán ciertos presupuestos, como las fuerzas o la vaciedad del espacio, en cambio el programa de investigación de Einstein trabajará con otras herramientas, asumiendo otros presupuestos como la unidad de la materia y la energía, el espacio-tiempo y la curvatura del mismo. Paradigmas diferentes configuran visiones del mundo diferentes así como herramientas diferentes que, según Kuhn, serían en último término inconmensurables ya que cada una trabajan en “universos distintos” Desde el falsacionismo podría concebirse que el paradigma seleccionado será aquel que lograra explicar más cosas y más falsables (que es el caso por el que se escogió el paradigma de Einstein frente al de Newton, y no tanto porque uno fuera “real” y el otro “falso”)

Kuhn despliega una gran cantidad de ejemplos históricos, pero queda expuesto el núcleo conceptual de lo que expresa. Acogiendo las ideas de Hanson y sus experimentos, Kuhn desarrolla la relevancia en el grosso de la ciencia y de nuestra correspondiente percepción del mundo. Eso conlleva asumir, a su vez, que no existe algo tal como percepciones puras de cosas, sino que la percepción es algo activo que estructura lo visto. Unido a esto, cuando vemos algo, no simplemente vemos ese algo, sino que lo vemos unido a un todo con el que se relaciona. En definitiva, Kuhn afirma que, por ejemplo, ver el Sol como girando alrededor nuestra o como permaneciendo quieto y siendo nosotros los que giramos alrededor de él, es, en un punto esencial, ver cosas distintas, ya que las relaciones conceptuales de este Sol con los otros conceptos de un sistema holista lingüístico varían esencialmente.

La ciencia abstrae los objetos en función de un paradigma, lo que verá será aquello que le permita introducir en su sistema las características de ese objeto. Si tenemos un paradigma newtoniano veremos objetos con masas, y peso y fuerzas, en un paradigma einsteniano veremos objetos que curvan el espacio-tiempo, etc. Adonde quiero llegar es

que la ciencia no recoge la totalidad del objeto mismo, sino una esencia del mismo, lo interpreta en función de las notas que consideramos fundamentales del mismo para que pueda introducirse en el todo de un sistema explicativo. En un contexto en el que queramos explicar el giro de la Luna alrededor de la Tierra lo que nos interesará de la Luna será su tamaño, su masa, la posición de los planetas a su alrededor, etc, pero no nos interesará su color o la rugosidad, quizás en otro contexto en el que queramos explicar estos fenómenos, los cuales serán explicados en el global de una teoría distinta.

Aldous Huxley en su libro *Literatura y ciencia* expone que, mientras la literatura se centra en los elementos más subjetivos o privados de los objetos, la ciencia recoge de ellos los elementos más públicos, con los que todos nos pondríamos de acuerdo: a pesar de esta inconmensurabilidad ontológica de la que hablamos, casi todos nos pondríamos de acuerdo en que el Sol es anaranjado y circular. Dichas notas, compartidas por una gran comunidad de personas vendrían a formar parte de lo que consideramos que es la “esencia Sol”. Un Sol para ser Sol debe ser anaranjado y redondo, de lo contrario no hablamos de lo mismo. La ciencia asume este elemento como constitutivo de aquello que escogen como los enunciados más básicos de sus teorías. En los falsacionistas, como Popper o Lakatos vemos una recolección de estas sospechas previamente mencionadas respecto de la supuesta objetividad de la percepción y reducen las pretensiones ontológicas de la misma. Por mucho que el ver sea una cuestión esencialmente subjetiva, parece que todos nos pondremos de acuerdo en que cuando alguien tira un bolígrafo lo vemos caer. Esto es lo que llama Popper un “cierto convencionalismo inocuo” de los enunciados observacionales.

Esto parece conllevar, no obstante, un cierto giro en la concepción científica desde el positivismo. El positivismo presumía de que la ciencia nos aportaba la verdad puesto que atendía a los hechos. A diferencia de la perspectiva platónica que decía que lo real no eran las cosas sino la idea de las cosas, el mundo de lo inteligible frente al de lo sensible; el positivismo, abanderado desde la perspectiva empirista, parecía querer ensalzarse por acudir a la realidad de las cosas sensibles para explicar la realidad. Sin embargo, ahora vemos que esas cosas están subsumidas en un paradigma que de las cosas recoge una idea que las abstrae y las subsume en un todo de relaciones conceptuales por el que la teoría opera, y que, en último término, vendría a ser contrastada mediante los medios propios que establece el paradigma. Si bien las distancias entre la ciencia del siglo XX y el platonismo son obvias, sí que, considero, poseen un elemento en común, y es la esencialización de los objetos que traen a cuenta, y el desprecio por lo accidental, o lo “irrelevante”.

Las diversas crisis teóricas respecto a la adecuación de los modelos científicos con la realidad “en sí” han ido marcando una tendencia general que hemos señalado brevemente de separación frente a las tendencias realistas de la misma en el sentido de que la ciencia explica la verdadera realidad. Las dificultades al respecto han ido tendiendo a considerar los modelos científicos como “meros” modelos que nos permiten explicar y predecir fenómenos en la naturaleza. La ciencia no hace ya tanto ontología como epistemología: explica fenómenos de la manera más sencilla posible para dar cuenta de por qué existen. La verdad de los teoremas remite a sus axiomas y estos axiomas son postulados que nos permiten construir unas teorías funcionales con las que procuraremos dar cuenta de los fenómenos de la naturaleza y así poder predecir otros. ¿Eso quiere decir que la realidad sea del modo  $x$  en que es descrita? Es ese el salto que la ciencia actual es más prudente a la hora de realizar por lo general. Sobre esto, no obstante, hay una gran discusión en la que no entraremos.<sup>16</sup>

A pesar de la prudencia ontológica que domina la tónica general de las ciencias, éstas siguen permaneciendo, y cada vez más, en la vanguardia de nuestra cosmovisión en las sociedades contemporáneas. En cualquier anuncio que vemos, para legitimar la veracidad de lo que se dice, casi siempre oímos el agregado “lo dice la ciencia”. Por otra parte, los estados siguen invirtiendo millones en programas de investigación. ¿Cuál es, entonces, la razón de esto? El mencionado Kuhn comentaba en otro punto de su célebre libro la enorme influencia que tienen las estructuras sociales para encaminar las investigaciones científicas. Dichas investigaciones requieren de tecnologías costosas, en ocasiones de inversiones millonarias. ¿Podemos pensar que el estado realice estas inversiones en el seno de un mercado global capitalista, por el mero saber desinteresado? Admitimos que alguien pueda tener fe en ello, pero desde aquí sospechamos que la conexión de las ciencias con la técnica vehicula enormemente la dirección que toman dichas investigaciones y, por lo tanto, la estructura perceptiva que nos ofrecen del mundo. Autores como Heidegger han venido a desarrollar la inextricable conexión entre técnica y ciencia y, desde ahí, han pensado en las consecuencias de cómo la época actual se maneja con el mundo y como lo percibe a raíz de una interpretación concreta del mismo.

### **El problema de la técnica como interpretación metafísica del mundo en Heidegger**

En su célebre texto “La pregunta por la técnica”, Heidegger procura adentrarse en la comprensión de la técnica moderna a partir de la comprensión de su esencia. Entendiéndolo desde la interpretación de las cuatro causas de Aristóteles, la esencia de

la técnica viene a ser un ocasionar aquello que, desde lo no presente, pasa y avanza a presencia. Esos modos tienen cuatro elementos, la causa eficiente (lo que hace aparecer) la causa material (el material del que está hecha la cosa) la causa formal (el aspecto de la cosa) y la causa final (para lo que se ha hecho la cosa) La técnica es, por tanto, un hacer aparecer, un hacer salir de lo oculto a lo presente, que, según los griegos, es denominado como *aletheia* cuya traducción castellana es verdad. Según Heidegger la esencia de la técnica y el hacer salir de lo oculto son lo mismo: <sup>17</sup> por lo tanto hay una conexión esencial entre la esencia de la técnica y la verdad.

Toda técnica, para Heidegger, es esencialmente un hacer salir de lo oculto, y, por lo que comentábamos, un modo de la verdad. Dicha técnica se dice que es distinta al descansar en las ciencias exactas modernas, ciencias de la exactitud y la precisión, aunque, nos dice Heidegger, también lo contrario es cierto ya que “la física moderna, como física experimental, está encomendada a los aparatos técnicos y al progreso de la construcción de aparatos” <sup>18</sup>. Y, aunque esto es una mera constatación de datos históricos, la pregunta que se hará Heidegger a continuación es, ¿cuál es la esencia de la técnica moderna como para que esté tan ligada a las ciencias exactas?

La técnica moderna, como la esencia de la técnica es un hacer salir de lo oculto, pero la característica de esta técnica moderna es que “emplaza” a la Naturaleza exigiéndole el suministro de energía para ser extraída y almacenada. “Al aire se lo emplaza a que dé nitrógeno, al suelo a que dé minerales, al mineral a que dé, por ejemplo, uranio, a éste a que dé energía atómica, etc...” <sup>19</sup> Esta característica de la técnica moderna es la que denominará Heidegger *Ge-stell*, estructura de emplazamiento. La presentación de los objetos se da en el modo de “existencias” para ser almacenadas y consumidas. Los objetos poseen un puesto desde el solicitar de las existencias. Su modo de representar persigue a la Naturaleza como una trama de fuerzas calculable, nos dice Heidegger:

La física de la época moderna no es física experimental porque emplee aparatos para preguntar a la Naturaleza, sino al contrario: como la física emplaza a la Naturaleza a presentarse como una trama de fuerzas calculable de antemano, por eso se solicita el experimento, a saber, para preguntar si se anuncia, y cómo se anuncia, la Naturaleza a la que se ha emplazado de este modo. <sup>20</sup>

No vemos la estructura de emplazamiento en la naturaleza, sino que dicha estructura nos hace ver a la naturaleza de una determinada manera, en el caso de la técnica moderna, como existencias. No solo la técnica que produce aparatos, sino que la misma física moderna de la naturaleza opera desde este modo de hacer salir de lo oculto.

La libertad en Heidegger residiría en la escucha de esta esencia de la técnica y la constatación del peligro que nos impone: la imposición de un hacer salir de lo oculto como existencias que nos vela lo oculto, que puede derivar en el peligro sumo de ser el hombre mismo considerado como una existencia. Cuando esta estructura domina se “ahuyenta toda otra posibilidad del hacer salir de lo oculto” <sup>21</sup>. Y con ello no solo se oculta un modo anterior del hacer salir de lo oculto, sino en tanto que ex-plicita (un emplazar, un sacar el todo de algo) oculta el hacer salir de lo oculto como tal, y con ello oculta la posibilidad de la verdad. “El dominio de la estructura de emplazamiento amenaza con la posibilidad de que al hombre le pueda ser negado entrar en un hacer salir lo oculto más originario, y de que este modo le sea negado experimentar la exhortación de una verdad más inicial” <sup>22</sup>

¿Qué se puede entender por este salir de lo oculto más originario? Para ello Heidegger nos remite a la etimología griega: *tekne*. Antes, nos dice, *tekne* se denominaba al traer lo verdadero ahí delante. *Tekne* se llamaba también a la poiesis de las bellas artes en tanto que eran un hacer salir de lo oculto. Las obras de arte no eran entendidas como un disfrute meramente estético, sino como una manera de traer a la luz. *Tekne*, entonces, era un múltiple salir de lo oculto. La esencia de la técnica no la encuentra Heidegger en algo técnico, sino en un modo de salir del oculto previo y más originario, aquel que los griegos entendían con *tekne* y asimilaban tanto a la artesanía como al arte. En el mantenernos en la escucha de este hacer salir de lo oculto más misterioso consistirá la esencia del arte y así más abierta estará la posibilidad del hacer salir de lo oculto.

Estas ideas están desarrolladas en un contexto político acuciante, en los años 50, donde la guerra fría y las amenazas de una bomba que pudiera aniquilar gran parte de la humanidad flotaban por todo el mundo. El enfoque que da a su texto no solo es metafísico y ontológico sino marcadamente político. Una interpretación concreta de lo técnico deriva en una interpretación concreta de lo político, así como de lo estético, lo humano, etc. Dicho enfoque está sacado a la luz en un contexto especialmente peligroso en el que la hegemonía de la tecnociencia se hacía realmente evidente, donde el pensamiento científico y técnico eran inconcebibles de sentirse separados porque venían ligados a una interpretación metafísica común, la estructura de emplazamiento, el cálculo, la exactitud...

Ahora bien, dichas ideas no son nuevas en el filósofo alemán en lo que respecta a este texto, aunque su enfoque así pueda parecerlo. Ideas esencialmente muy similares ya habían sido desarrolladas con anterioridad por el filósofo alemán en escritos previos. En los años 1935-36 dio unas conferencias que serían recogidas por el nombre de “El origen



de la obra de arte”. Ahí, al igual que en “La pregunta por la técnica”, Heidegger pretende acudir a la esencia del arte.

En su particular búsqueda, Heidegger establece una distinción fundamental, la distinción entre lo útil y la obra de arte. El útil se caracteriza por lo que denomina Heidegger “ser de confianza”. Unos zapatos, por ejemplo, son útiles cuando uno los usa, cuando posee confianza en ellos en que servirán adecuadamente para una función dentro de su circunmundo. El útil en tanto tal está asumido en su función mientras nos servimos de él. En la obra de arte, en cambio, en la representación de unos zapatos, estos ya no son útiles, sino que en dicha representación el objeto se nos muestra su verdad, el mundo que rodea los zapatos se hace patente. El ser del ente que se nos mantenía oculto en su cualidad de útil, ahora en la obra de arte se nos desoculta, “En la obra de arte se ha puesto en operación la verdad del ente” <sup>23</sup> La obra de arte es, en definitiva, el manifestarse de la verdad del ente, y la verdad es una condición esencial al ente.

Aquí un punto esencial en lo que derivará el resto de la exposición: La verdad no es simplemente propiedad del conocimiento (no hablamos de una verdad epistemológica) sino que es propiedad del ser mismo. Esto es, el ente en tanto que se manifiesta en su ser, manifiesta su verdad. Dicha concepción de verdad se desmarca de la concepción de verdad como adecuación, esto es, que algo es verdad si se adecúa a unos axiomas o condiciones previas. Una proposición sobre una partícula física es verdadera si se adecúa a los axiomas y a las leyes generales de la física que tomamos como verdaderas. La verdad epistemológica de la ciencia encuentra la verdad en adecuación de la proposición a la cosa a través de un sistema que los vincula. La verdad heideggeriana es ontológica, es verdad en tanto que se nos manifiesta el ser del ente, y es la obra del arte la que hace relevante este desvelamiento.

Heidegger se desmarca así de dos tradiciones. Por una parte, de la tradición estética moderna en el que la focalización del arte residía en el placer subjetivo de la experiencia estética. A Heidegger no le interesará este plano, sino más bien la mismidad de la obra de arte en tanto que manifestación de la verdad del ser y dadora de mundo. Así también se desmarca de la concepción metafísica de la verdad desde Platón y remanente en la tecno-ciencia de la época de la verdad como adecuación. El interés de Heidegger reside por tanto en la unicidad de la obra de arte como desvelamiento del ser sin necesidad de ser contrastada con juicios lógicos o sistémicos posteriores. Recogiendo una adecuada metáfora de Arturo Leyte en su conferencia “Heidegger: El abismo entre arte y estética”: Cuando miramos un espejo existe un movimiento doble, el de ida de la mirada y el de vuelta, del reconocimiento. La ciencia y la verdad como adecuación emprenden ambos caminos, la idea es que el reconocimiento es la vuelta al sí mismo, a la mismidad del

paradigma científico en el que lo visto se reconoce en lo proyectado hacia lo visto. La idea que se pretende subrayar en Heidegger y en sus sucesores es la unicidad de la mirada de ida, en la verdad del desvelamiento sin la recogida. Es precisamente aquí una de las razones del desvinculamiento de Heidegger con la estética, puesto que la estética se situaba en una situación paradójica. Mientras que en la obra de arte se manifiesta una experiencia inmediata, la estética, surgida a finales del siglo XVIII era un conocimiento pretendidamente científico sobre las condiciones de posibilidad de dicha experiencia estética. El punto de Heidegger sería, por tanto, aun asumiendo la complejidad del asunto, volver a la obra de arte en tanto alteridad inasumible dentro de una conjunción de condiciones de posibilidad estéticas, esto es, un arte que se adecuara a unos patrones que configuraran lo que es el “buen” o el “mal” gusto. En definitiva, alejarse del ideal científico que subsumía la estética del XVIII, la pretensión de la asunción en condiciones necesarias y suficientes de lo que es el buen arte, lo que configuraría la subsunción del arte al ideal científico. Podríamos decir, en lenguaje de la filosofía francesa posterior, la subsunción de la alteridad en la mismidad, mismidad configurada por los criterios axiomáticos en los que algo es verdad en tanto se adecúa a dichos criterios.

La búsqueda heideggeriana es la búsqueda en la desvelación y no en la adecuación, la oscuridad de su texto es manifestación de esa pretendida búsqueda de otorgar al arte su carácter único y singular, su desocultamiento que no puede hacerse análogo a ningún reflejo que configure una particularidad mismidad.

La creación artística es creación en la verdad precisamente por lo que estamos hablando, ya que crea en el seno del ser de manera única y singular y nos manifiesta lo ente en su verdad, esto es, en el desocultamiento de ser que se nos mantenía oculto en un determinado trato con ellos. La verdad del ente no es, meramente, una verdad proposicional sino una manifestación de lo no presente en lo presente que mantiene en lo presente elementos de lo no presente.

Lo que nos interesará en este punto es la idea de creación como verdad. En la sección “La verdad y el arte” Heidegger expone las ideas previamente desplegadas de la vinculación entre verdad y el hacer salir de lo oculto, y, en consecuencia, el lugar privilegiado del arte en este hacer salir de lo oculto. La creación es creación en la verdad. La teoría del arte subsume el arte a lo ya reconocido en la teoría, elimina su carácter único, y, en definitiva, oculta su esencia como desocultamiento. La regla, la teoría, el concepto anula la obra de arte en cuanto tal, hegemoniza la mundaneidad presente del mundo, perpetúa el sistema. Volvamos a Popper: En lo que mencionábamos previamente, Popper encontraba la dificultad en la asunción de la idea de vaso a la visión de un vaso, precisamente porque el concepto vaso reduce la percepción del vaso a categorías universales y definitivas,

mientras que cada percepción es única y singular. La esencia del arte consiste, precisamente, en otorgar relevancia a la particularidad y singularidad de la visión de ese vaso, y por tanto, a la manifestación del mismo. La obra del arte se sitúa en el punto previo a la reflexión de lo mirado y otorga a lo visto su carácter único e irrepetible.

Arturo Leyte en su iluminadora conferencia <sup>24</sup> resume el texto en la siguiente pregunta “¿Es posible el arte después de la estética?” Esto es, ¿es posible el arte después de la reflexión, después del concepto del arte? La búsqueda del arte es la búsqueda de lo que no se subsume al concepto. Recogiendo a Kuhn, la búsqueda del arte sería la búsqueda de nuevos paradigmas. Recogiendo a Hanson, la búsqueda del arte sería la búsqueda de nuevas percepciones. Recogiendo a Heidegger, la búsqueda del arte es la búsqueda del desocultamiento. Y recogiendo al autor que trataré a continuación, Merleau-Ponty, la búsqueda del arte es la búsqueda de lo invisible.

### **El arte como racionalidad liberadora. Merleau Ponty**

Merleau Ponty ubica en el arte un problema que no es meramente estético, sino ontológico. En el despliegue de su fenomenología considera que ni el mundo fenomenológico ni el arte trabajan con la consideración de un ser previo, sino que, más bien, constituyen la fundación del ser, sus cimientos. El arte no trabaja con representaciones, esto es, no es mera mimesis de la naturaleza, sino que más bien el arte es “una originalidad que despierta sentimientos a la vez que los expresa; más que aporta un sentido conceptual, el arte conjura una presencia, porque nos enseña a ver de otro modo”<sup>25</sup>

La fenomenología de Merleau Ponty, rechaza, por tanto, el pensamiento realista ingenuo desde el cual existe una realidad de la cual el lenguaje es una predicación del mismo “no hay verdades encerradas en sí, en algún mundo que no podamos sentir, sino que estamos en la verdad y la evidencia es la experiencia de la verdad”<sup>26</sup>

La filosofía de Merleau Ponty no pretende, ni mucho menos, acabar con la razón, sino más bien encontrar su esencia misma, ampliar su campo de sentido más allá de las limitaciones positivistas, que se rinden a los hechos. Su pensamiento desarrolla el modo en el que el ser aparece ante el sujeto, abriéndose a las cosas y a su perpetuo cambio. Dicha razón nace con la percepción que es “el fondo siempre presupuesto de toda racionalidad”<sup>27</sup>

La ontología emergente de aquí es una ontología indirecta u ontología de lo sensible, ya que pretende captar el ser desde los entes. Esto es, el ser no es un ente abstracto que se investiga con la pura intelección, sino que el ser es el correlato invisible que se manifiesta

en lo visible de lo corpóreo, en la sensibilidad. El arte, en este terreno cobra una dimensión privilegiada al ser su objeto precisamente las cosas sensibles, tan así es la literatura ya que el lenguaje no es mera abstracción, de igual manera, trabaja con elementos de la vida vivida haciéndolos emerger en otra forma. Precisamente el lenguaje literario será más rico e interesante cuando más relación tenga con la impresión y la evidencia pre-teórica. De esto se deduce el interés que tendrá Merleau Ponty por la literatura de Proust.

La experiencia del ser no es meramente pasiva, sino que exige creación “El ser es lo que exige de nosotros creación para que tengamos experiencia de él”<sup>28</sup> El significado de algo no existe previamente a la realidad, pero tampoco es un calco de la misma, sino que presenta la experiencia y nos descubre dimensiones reales ocultas tras las caras visibles de las cosas<sup>29</sup> La realidad artística expresa esa percepción agregando una dimensión nueva haciendo vibrar de contingencia el mundo dado “El gran pintor añade una dimensión nueva a este mundo demasiado seguro de sí haciendo vibrar la contingencia”<sup>30</sup>

La percepción, por tanto, al constituir el núcleo esencial por el que se construye el todo de la racionalidad funda un valor ontológico, el método descriptivo de esa percepción constituye la fundación de verdad en el seno del ser. La descripción no es una mera recolección de los datos de los sentidos, sino un re-encuentro con lo percibido. En este re-encuentro de la percepción, hecho relevante a través de la forma artística, se produce “contacto con el Ser justamente en tanto que creaciones”<sup>31</sup> Al asumir esto, por tanto, se requiere la no hegemonización del lenguaje dado y, siguiendo a Nietzsche y yendo más allá de él, es necesario el juego con él, la reconstrucción del lenguaje (literario, pictórico, etc) para precisamente dar forma a la percepción. Aquí se acentúa, por tanto, el componente intencional de la realidad, tan subrayado siempre por la fenomenología, en el que la realidad no se percibe de forma pasiva, ni tampoco la realidad es pura creación arbitraria del sujeto, sino que más bien la realidad es una confrontación objetivo-subjetiva, con un componente de cierta pasividad, de apertura a lo dado, y una parte activa, de des-realización de lo dado y estilización. “El arte des-realiza las presuntas verdades adquiridas que de tanto repetirlas se han vaciado y que ya nadie reactiva creativamente; lo hace para imprimir nuevos significados a una realidad demasiado automatizada y para hacer realidad lo virtual, el sentido.”<sup>32</sup> El material para dicha des-realización no serán, pues, las cosas positivas, sino noemas, realidades virtuales que jueguen con lo posible y no solo con lo dado

El desvelamiento que nos produce la obra de arte hace relevante otro aspecto, y es que el desvelamiento es parcial porque al constituir una verdad percibida particular la verdad

no constituye una globalidad universal que delimite y positive el mundo, sino que en lo percibido se manifiesta lo invisible no como dado sino como correlato de lo visible. La particularidad del desvelamiento de lo visible no es solo lo desvelado de forma positiva, sino precisamente el todo de ser aun oculto en lo desvelado. El carácter de lo mostrado en la percepción se muestra humildemente particular y singular, como comentábamos previamente respecto a Heidegger y la verdad no es una verdad empírica positiva, la constatación de un ser dado, sino la desvelación de un ser implícito en él. La ontología del arte, como decíamos, no es una ontología directa sino indirecta también en este sentido, pues al no captar el ser de manera frontal, deja lugar a lo no-oculto. Esto ya lo veíamos en Heidegger, el desocultamiento siempre es un juego entre lo oculto y lo no oculto, y lo desocultado no agota lo oculto. Precisamente encontraba Heidegger el máximo valor al desocultamiento cuando hacía relevante el desocultamiento mismo, y era peligroso cuando lo desocultado invisibilizaba lo oculto, como en el caso de la técnica moderna.

Sintetizando algunos de los elementos esenciales que me gustaría mostrar: La obra de arte es importante en dos sentidos. Constituye una revelación del ser pre-teórica y por tanto nos manifiesta una verdad de lo posible en tanto que se desvela en la obra de arte. Dicha verdad es una verdad ontológica y no epistemológica. Esto es: es una dimensión de ser desvelada pero no constituye un elemento de una teoría que deba ser posteriormente contrastado por un sistema X. Precisamente la verdad del arte para constituirse como tal verdad debe poner entre paréntesis todos los sistemas constituidos, de lo contrario su desvelación sería sesgada, limitada; Por otra parte el desvelamiento de la obra de arte al hacer “vibrar de contingencia” el mundo dado no solo constituye una apertura a un nuevo mundo, sino que hace relevante la aperturidad en tanto tal. En la ruptura con lo dado se nos abre la “posibilidad de lo posible”. El arte tiene un potencial liberador en tanto que nos separa de una dimensión metafísica dada y nos construye hacia nuevas dimensiones de la realidad, otras maneras de ver

Algunos de los autores en los que se interesará Merleau Ponty serán Cezanne en el mundo de la pintura o Proust en el mundo de la literatura. Proust es un caso interesante al estar su obra plagada de reflexiones filosóficas respecto a la constitución misma de la literatura como arte. Proust despreciaba profundamente la literatura realista al considerarla ingenua por creer que la realidad puede ser captada directamente. En su ensayo “Contra Saint Beuve” criticaba la técnica del escritor francés de sus obras en las que sometía a los individuos humanos a una especie de análisis botánico. La obra de Saint Beuve buscaba acercar el método de las ciencias positivas a las ciencias morales concibiendo así la posibilidad del progreso en las mismas. Proust rechazaría frontalmente eso “en el arte (por lo menos en el sentido científico) no existe el iniciador, el precursor. Todo está en el

individuo, cada individuo vuelve a comenzar, por su cuenta, la tentativa artística o literaria; y las obras de sus predecesores no constituyen, como en la ciencia, una verdad adquirida, de la que se beneficie quien viene después.”<sup>33</sup> Esta concepción de la verdad como recolección de datos científicos no constituye la verdadera verdad de las cosas ni de lo que somos según Proust

Este método desconoce lo que un contacto un poco profundo con nosotros mismos nos enseña: que un libro es el producto de otro yo distinto al que expresamos a través de nuestras costumbres en sociedad, en nuestros vicios. Si queremos intentar comprender ese yo, como podemos lograrlo es yendo hasta el fondo de nosotros mismos, tratando de recrearlo en nosotros mismos. Nada puede librarnos de ese esfuerzo. Esta verdad tenemos que recomponerla completamente, y es demasiado fácil creer que nos llegará una hermosa mañana en nuestra correspondencia adoptando la forma de una carta inédita que nos participará un bibliotecario amigo o que la recogeremos de boca de alguno que conoció mucho al autor.<sup>34</sup>

Proust no se aleja nada de lo que hemos ido comentando previamente. El método realista es heredero del método científico ingenuo que encuentra la verdad en una percepción meramente positiva, constatativa y construye a través de ella. El método realista ingenuo cree poder encontrar la verdad meramente describiendo de forma supuestamente objetiva los hechos y cuanto más “datos” se obtengan mayor será la verdad obtenida. Proust negaría la mayor de esas premisas, la obra de arte alcanza una verdad precisamente en tanto desrealización de lo visto y reconstrucción activa de lo visto en nosotros con ayuda del lenguaje. Precisamente en esa profundización activa de lo visto es como se logra manifestar lo invisible dentro de lo visible y el lector cuando lee la obra no se enfrenta meramente a algunos datos familiares ya constatados con la superficialidad de los sentidos, ni tampoco se enfrenta a un sinsentido a través del cual no es capaz de ver nada nuevo, sino que es capaz de ver cosas que antes habían quedado ocultas porque no habían sido hechas relevantes por el prisma de la forma. Como señala también Proust: “Cada lector es, cuando lee, el propio lector de sí mismo. La obra del escritor no es más que una especie de instrumento óptico ofrecido al lector para permitirle discernir aquello que tal vez, sin el libro, no habría observado dentro de sí mismo”<sup>35</sup>

Y en el mundo del cine también se manifiestan ideas similares. Por ejemplo, en Robert Bresson que, de hecho, es contemporáneo a Merleau Ponty, aunque realizó la mayor parte de su filmografía después de su muerte. Como el fenomenólogo francés, Robert Bresson considera que “lo real en bruto no dará de por sí lo verdadero” Así, subrayaba el

elemento de creación y de intervención en la captación de lo verdadero. Respecto a sus modelos, por ejemplo, diría “Os invento como sois”<sup>36</sup> No obstante, y aquí es otro elemento con el que coincide con lo expuesto previamente, la creación no es mera arbitrariedad abstracta sino que precisamente se crea con las cosas sensibles “Retocar lo real con lo real”<sup>37</sup> Esto es, la verdad de la percepción se consigue a través de una composición creativa de lo real percibido. Lo cinematográfico se concibe así como un lenguaje de imágenes y sonidos<sup>38</sup> en el que la cámara no es una mera captación imparcial de lo real, sino que involucra ya una interpretación. La configuración de dichos elementos de “realidad” es tarea del realizador para encontrar lo verdadero. Las ontologías de Robert Bresson y Merleau Ponty no coinciden en todos los elementos al ser Robert Bresson un artista con grandes influencias religiosas y, particularmente, jansenistas. No obstante, considero posible una lectura fenomenológica del realizador francés que encuentre asombrosos parentescos entre las teorías fenomenológicas y sus teorías cinematográficas. Dicha tarea ignoro que haya sido aún realizada por lo que me reservo para un futuro proyecto el desarrollo de las tesis que aquí simplemente han sido apuntadas. Algo de particular interés al tratarse del manejo de imágenes que, podríamos pensar en principio, que tienen un contacto más inmediato con la percepción real. Sin embargo, desde aquí podríamos ver como la imparcialidad de la imagen es, a su vez, puesta en cuestión.

## **Justificación y conclusiones**

El presente trabajo ha expuesto teorías de corrientes muy diferentes encauzadas hacia un mismo horizonte. Dicha tarea creo que no está injustificada, así considero que los diferentes elementos que he ido tratando en el largo del texto tienen relaciones conceptuales relevantes y que se puede establecer un diálogo tal entre corrientes tan diversas como la fenomenología existencialista y la filosofía de la ciencia analítica. Históricamente las conexiones son más difíciles, los autores mencionados pese a vivir todos en el siglo XX (estando Proust a caballo entre el XIX y el XX) no se suceden en el tiempo en todos los casos (el texto de Kuhn, no obstante, fue publicado el mismo año que el de Heidegger sobre la técnica, tratando temas análogos). El diálogo entre las dos corrientes es más virtual que real. Dicho diálogo no se estableció en la realidad o ignoro que fuera así, si bien es posible que unas corrientes se influyeran de manera un tanto indirecta. Con esto quiero decir que, pese a todo, la corriente analítica y científica llega a conclusiones semejantes a la que ha llegado la continental y artística. De hecho, yo me sumo a la máxima de que los artistas siempre estuvieron mucho más adelantados a cualquier pensador y que, pese a que la filosofía desarrolle las especulaciones teóricas respectivas, los artistas ya hacían su arte asumiéndolas desde siglos antes y

probablemente con algunas constataciones escritas del poder de sus obras y de las aporías a las que lleva la investigación científica. La revolución que Kuhn establecería en la reflexión respecto a las ciencias ya había sido observada con otros lenguajes muy diferentes desde tiempos inmemoriales. Establecer una historia de las ideas a este respecto como una historia de causa y efecto sería una de una complejidad enorme. Más bien podría estudiarse como una especie de espíritu de un tiempo posmoderno en el que ciertas ideas, que podían ser más esotéricas o más marginales se empezaban a extender y a “traducir” en diversos lenguajes. La riqueza que puedo pretender encontrar en el trabajo realizado es encontrar precisamente constataciones de ideas similares en lenguajes radicalmente diferentes en una época de sospecha frente a los relatos unidireccionales.

La idea que hemos ido desplegando es, por tanto, la sospecha emergente en los discursos unidireccionales de la ciencia desde la constatación de la problemática de la percepción misma en las que el empirismo y fenomenalismo sustentaban las bases de sus teorías. Realizando una filosofía de la percepción, como la que hizo Hanson desde la neurociencia o Merleau Ponty desde la fenomenología, volvemos problemática la misma noción de verdad. La reconstrucción de dicho concepto desde la reformulación de la percepción misma tiene importantes consecuencias ontológicas que derivan en consecuencias en todos los ámbitos de la cultura, como la epistemología, la política o el arte. Dicha reformulación es importante para la liberación del individuo y para permitirle enriquecer la experiencia de la vida y de su conocimiento del mundo. Con Feyerabend, dicha apertura no es simplemente más adecuada a la complejidad de la realidad sino también más humanista, pues no mutila la creatividad del hombre, necesaria, como veíamos, para la comprensión de la verdad. Feyerabend, en su discusión con Lakatos, sería un autor, por otra parte, particularmente interesante en una continuación del presente proyecto para responder a la pregunta ¿cómo encauzan las ciencias sus investigaciones tras las sospechas puestas en su método?

La problemática entre método y relatividad es histórica por constituir una problemática filosófica central en toda investigación de cualquier tipo. Cualquier trabajo que quiera adentrarse en dicha cuestión solo será siempre un proyecto debido a la inmensidad de la problemática que abarca el conjunto de todos los problemas filosóficos. Desde aquí, la postura a la que me inclino sería bastante conciliadora, no por cobardía, sino por prudencia. Por una parte simpatizo con la fenomenología en tanto que es capaz de dar realidad ontológica a todos los elementos que quedan fuera de sistemas reductivistas o, si se da cuenta de ellos, es de una manera limitada y reductiva. Los elementos particulares para ser comprendidos en su totalidad deben tener en cuenta todas las dimensiones en las que estos se manifiestan, y para captar dicha complejidad es



necesario una multitud de perspectivas y de miradas que puedan enriquecer la complejidad del fenómeno. Esto no deriva necesariamente en un relativismo epistemológico ya que éste ya presupone la asunción de diversos métodos. Aquí hablo de complementariedad de miradas y de enriquecimiento mutuo entre todas ellas en una visión más rica de la realidad. Posteriormente el despliegue de cada persona podrá ir dirigiéndose hacia una preferencia por ciertas u otras miradas pero que no son eliminables entre sí a priori.

Es por esta razón de complementariedad por la que es imposible asumir la equivalencia entre los paradigmas científicos y los artísticos. Mientras que, en la ciencia, según la teoría de Kuhn, un paradigma sustituye a otro (no encontramos muchos einstenianos que sean newtonianos) en el arte esto no ocurre. Una lectura historicista hegeliana podría decir que prevalecen ciertos estilos frente a otros en diferentes épocas y así podemos leer como el Barroco sustituye al Renacimiento o el Neoclasicismo al Barroco, pero dicha perspectiva es pobre respecto a lo que revelan de verdad las obras de arte. Es perfectamente asumible una persona que guste del impresionismo, porque considera que le hace ver de una manera que no había visto antes la realidad (la captación del aire, por ejemplo), mientras que también guste de un estilo tan aparentemente opuesto a él como el Renacimiento, por las mismas razones no excluyentes. Ambas ofrecen miradas sobre una realidad y las miradas no se contradicen entre sí, sino que se complementan. Esto no llena de relatividad la tarea de la verdad, sino que la enriquece. El acceso a la verdad reside precisamente en la profundización de miradas múltiples a la misma.

Ahora bien, de la misma manera que defiendo este pluralismo ontológico también defiendo un cierto convencionalismo en lo referente al trato de diversos temas. Si bien el pluralismo enriquece la realidad y es capaz de otorgar nuevas visiones y conceptos a realidades previamente estancadas. Parece también asumible la necesidad de un marco común para un posible diálogo. La pluralidad de miradas por enriquecedora que sea no favorece el diálogo. Para la consecución de este bien parece que hemos de eliminar mucho de nuestra particularidad. El esoterismo del arte y de ciertas filosofías, la riqueza de lo individual y de la mirada única son lícitas para ciertos terrenos, pero no para otros en los que necesariamente se ha de llegar a un acuerdo o a un diálogo. En ciencia es asumible tomar una postura convencional pues la ciencia es esencialmente una empresa intersubjetiva en las que personas de muy diversas miradas han de ponerse de acuerdo en la captación de ciertos fenómenos. Es así comprensible la sustentación de un marco teórico general en el que todos puedan introducirse asumiendo ciertos presupuestos que lo comprenden. De la misma manera ocurre en política. Quien gobierna o pretenda gobernar ha de manejarse en un lenguaje que dé lugar a una comprensión lo mayor

posible y no cerrarse en un hermetismo que quizás pueda iluminar a algunos pero que sería funcional.

Las conclusiones del presente trabajo podrían resumirse simplemente en un pluralismo ontológico y un metodismo pragmático. Para acercarnos al ser de la realidad, el pluralismo lo enriquece, para acercarnos a acuerdos intersubjetivos, el pluralismo lo dificulta. Si bien puede ser interesante a la hora de agregar nuevos conceptos, dichos conceptos deben ser introducidos dentro de unas reglas que puedan ser aceptadas entre todos. La tarea de introducir nuevas realidades a las interpretaciones dadas en las que quizás ya no nos sentimos a gusto, consiste en todo un arte no exento de dificultad, pero tampoco de necesidad, así el progreso en las ciencias muchas veces ha consistido en una mirada excéntrica que ha sabido introducirse en lo reglado. Así en la ciencia, como voces silenciadas en políticas que han sabido introducirse en el discurso emergente.

---

<sup>1</sup> Véase Snow, Charles Pierce. *Las dos culturas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2000

<sup>2</sup> Véase Huxley, Aldous. *Literatura y ciencia. El humanismo frente al progreso científico y tecnológico*. Página indómita: Barcelona p: 14

<sup>3</sup> Carnap sería ejemplo de un extremo de esta visión a comienzos del siglo XX, considerando la Metafísica como literatura poseedora de un carácter meramente emotivo, como podemos comprobar en su célebre ensayo “La superación de la metafísica a través del análisis lógico del lenguaje”.

<sup>4</sup> Citado en Plazaola, Juan. *Introducción a la estética*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1991, p: 27

<sup>5</sup> En el primer Wittgenstein (el principal inspirador de los positivistas lógicos), dentro de la filosofía del lenguaje, encontrábamos una construcción similar, que acabó derrumbándose por él mismo. En la filosofía tractarianiana vemos una metafísica del lenguaje en la que un lenguaje lógicamente depurado tendría una relación isomórfica con los hechos del mundo. En último término los enunciados serían elementales o complejos y los complejos podrían reducirse a enunciados elementales que afirmarían la existencia de hechos atómicos en la realidad, hechos los cuales, como las proposiciones, independientes los unos de los otros. La problemática sobre situación de independencia de los enunciados elementales y de su correspondencia con hechos atómicos (de los cuales Wittgenstein era incapaz de dar un solo ejemplo) sería criticada por él mismo, pero también, en paralelo, será puesta en consideración dentro de la propia filosofía de la ciencia, como veremos posteriormente.

<sup>6</sup> Popper, Karl *Conjeturas y refutaciones*. Barcelona Paidós, 1991, p: 90

<sup>7</sup> Ibidem

<sup>8</sup> Hanson, Russell. *Observación y explicación: guía de la filosofía de la ciencia. Patrones de descubrimiento*. Madrid: Alianza Editorial. 1977, p: 220

<sup>9</sup> Hanson, op cit., p: 233

<sup>10</sup> Hanson, op cit, p: 252

<sup>11</sup> Hanson, op cit. p: 240

<sup>12</sup> Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. Altaya S.A. 1997, p: 171

- <sup>13</sup> Kuhn, Thomas. *La estructura de las revoluciones científicas*. Mexico: Fondo de cultura Económica, p: 186
- <sup>14</sup> Kuhn, Thomas, op cit., p: 179
- <sup>15</sup> Kuhn Thomas, op cit, p: 188
- <sup>16</sup> Para una mayor profundización en este tema véase la entrada Scientific Realism en la Standford Enciclopedy of Philosophy
- <sup>17</sup> Heidegger, Martin, La pregunta por la técnica en *Conferencias y artículos* Barcelona Odos. 1994, p: 15
- <sup>18</sup> Heidegger, Martin, op cit., p: 17
- <sup>19</sup> Ibidem
- <sup>20</sup> Heidegger, Martin, op cit., p: 20
- <sup>21</sup> Heidegger, Martin, op cit., p: 29
- <sup>22</sup> Heidegger, Martin, op cit. P: 30
- <sup>23</sup> Heidegger, Martin. El origen de la obra de arte en *Arte y poesía* Samuel Ramos (ed.) Madrid Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1999, p: 12

- 
- 24 Leyte, Arturo. Heidegger: El abismo entre el arte y la estética, publicado en *Red de estudios filosóficos* (9 de marzo de 2017). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=DxVL4UlG6MY>
- 25 López Sáenz. M<sup>a</sup> Carmen. *El arte como racionalidad liberadora*. Madrid, UNED Ediciones, p: 51
- 26 Merleau-Ponty, Maurice (1993) *Fenomenología de la percepción*. Buenos Aires, Planeta-Agostini. p: 16
- 27 Merleau Ponty, Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques: p: 42 citado en López Sáenz, op cit., 44
- 28 Merleau-Ponty, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2010, p:176
- 29 López Sáenz, op cit., p: 47
- 30 Merleau Ponty. *Signos*. Barcelona, Seix Barral, 61
- 31 Merleau-Ponty, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2010, p:176
- 32 López Saenz M<sup>a</sup> Carmen (2008) Pensar filosóficamente, pensar literariamente: Merleau-Ponty y Proust. *Investigaciones fenomenológicas : Anuario de la Sociedad Española de Fenomenología*, 2007. P: 312 Recuperado desde [http://www2.uned.es/dpto\\_fim/InvFen/InvFen\\_M.01/pdf/14\\_LOPEZ.pdf](http://www2.uned.es/dpto_fim/InvFen/InvFen_M.01/pdf/14_LOPEZ.pdf)
- 33 Proust, Marcel (1970) *Ensayos Literarios I*. Barcelona. Edhasa, 1970, 117
- 34 Proust, Marcel, 119
- 35 Proust, Marcel (s.f) *El tiempo recuperado*. Biblioteca virtual universal, p: 171 recuperado en <http://www.biblioteca.org.ar/libros/133524.pdf>
- 36 Bresson, Robert, op cit.33
- 37 Bresson, Robert, op cit., 45
- 38 Bresson, Robert, op cit., 17